

Resumo

A argumentação centra-se na história da produção cenográfica da segunda metade do século XIX em Portugal, propondo um tratamento teórico mais abrangente, que desloque o enfoque analítico da peça de arte em si ou do carácter efêmero e global da *espectacularidade* que tem merecido alguma atenção da historiografia contemporânea, para uma escala de *cultura visual* ou mesmo de *visualidade*, no sentido mais dilatado destas expressões.

Discutindo essencialmente a problemática em torno da imagem teatral como produto do mundo oitocentista analisa-se o potencial cognitivo da série cenográfica na sua capacidade de *representação* e *apropriações ideológicas*. Para esta dialéctica concorrem as repercussões epocais do espectáculo, designadamente na regulação da vida social, na mediação de processos económicos, no combate político, e sobretudo, em modelos de percepção artística fundados nos convencionalismos cenográficos como acontece, por exemplo, na produção decorativa e arquitectónica integradas num particular *campo visual* ou na *teatralidade actuante* dos edifícios, cuja essência, em todos os casos, é devedora de uma cultura paradoxalmente centrada nos limites da caixa cénica e na infinitude emotiva do *espectacular*. ●

Abstract

This discussion focuses upon the history of theatrical design as produced in Portugal during the second half of the nineteenth-century. It proposes a broad theoretical basis that shifts emphasis from an analysis of the work of art as scenography, or as an ephemeral and global spectacle, to a consideration of *visual culture* or even *visuality*, (in the widest sense of these expressions).

Essentially discussing problems of theatrical imagery as visual culture and as a product of the nineteenth century, the cognitive power of set design is analysed in its ability to represent and adopt ideologies. The contemporary influences of set design and drama contribute to this argument. They can be sensed in the control of social mores and organization of economic processes, amongst political strife, and above all within models of artistic perception based upon conventions of set design; for example in architecture, when used to establish a particular *outlook* or *theatrical presence* for a building. In all these cases the essence depends upon a culture that is paradoxically set within the limits of the proscenium and yet possesses the emotive infinity of the spectacular. ●

palavras-chave

FONTES VISUAIS
CULTURA VISUAL
CENOGRAFIA TEATRAL
SÉCULO XIX

key-words

VISUAL CULTURE
VISUAL SOURCES
SET DESIGN
NINETEENTH-CENTURY

A CENOGRRAFIA OITOCENTISTA COMO FONTE DE CULTURA VISUAL E DE IDEOLOGIA

DENISE PEREIRA

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Investigadora, Fundação Cultursintra

1 *Discurso do Sr. Barão de Paço Vieira a propósito do discurso efectuado pelo Sr. Carlos Lobo d'Ávila*, 19 de Julho de 1890. Arquivo Histórico da Assembleia da República (AHAR) – Sessão da Câmara dos Senhores Deputados, n.º 079, 1890-07-19: 1353.

2 O quadro da argumentação determina uma abordagem de grande amplitude. Na análise consideramos a totalidade dos elementos cénicos visuais hoje existentes nos arquivos nacionais e estrangeiros i. e., maquetas; telões (pano de boca; de fundo, bastidores, bambolinas, repregos e traineis); praticáveis; planta de cena e disposições cénicas; fotografia de cena/maqueta; gravuras e desenhos (imprensa); etc. O estudo e a argumentação socorrem-se da cenografia lírica (influência italiana) e dramática (influência francesa) executada em Portugal ou no estrangeiro, numa relação de proximidade objectiva com as produções levadas à cena em palcos nacionais. A cenografia é aqui tratada num sentido lato, havendo consciência de que, mesmo os principais teatros nacionais, recorriam com frequência à reciclagem e repintura das telas e os regionais dispunham muitas vezes apenas de uma dotação cenográfica de carácter genérico (salão; paisagem; prisão; etc.).

«[o seu discurso] Faz-nos lembrar as admiráveis pinturas scenographicas de Manini, que, vistas à noite no theatro, entre as delicias da musica e do canto, nos illudem completamente parecendo-nos verdadeiras paizagens; mas que examinadas de dia o ao pé se reconhece não serem mais do que artísticas combinações de luz e de cor. Assim e este discurso. Ouvido deslumbra. A harmonia e justeza da côr o da luz d'aquellas pinturas, corresponde n'elle a perfeição das phrases e a subtiliza dos sophismas. Só os effeitos não são iguaes. Manini engana-nos os sentidos, o illustre deputado é que não pôde illudir-nos a intelligencia.»¹

Quando a 19 de Julho de 1890, consciente da solenidade da matéria parlamentar, o Sr. Barão de Paço Vieira usa a imagem cénica como alegoria política num quadro de afirmação identitária, parece-nos que a compreensão crítica da pintura cenográfica romântico-naturalista exige uma leitura que vá além da mera interpretação do sentido das fontes visuais². Se aduzirmos que o argumento em epígrafe poderia ter sido usado por um qualquer deputado, no Rio de Janeiro, em Buenos Aires ou em Milão, porque seria imediatamente compreendido, podemos considerar que a imagem cenográfica fazia parte da cultura visual oitocentista. Desde a plena ascensão romântica que os espectáculos circulavam pelos principais palcos continentais completamente normalizados no que diz respeito à encenação. É fácil aplicar esta ideia à performance da música e do libreto porque reconhecemos que a ribalta oitocentista deificou a figura do músico, da prima-dona ou do tenor. O que parece importante afirmar é que a própria visão cénica do espectáculo operático



Giovanni Zuccarelli, 1883-84, Teatro Scala, *Don Carlo* ASR: Milão.

Luigi Manini, 1893, Teatro Régio de Turim, *Irene*, CMK: Lisboa.

e dramático³ tinha poucas diferenças, quer fosse apresentada em Lisboa, em São Petersburgo ou no Cairo. Esta tendência acentua-se com a divulgação mundial dos *livrets de mise-en-scène*⁴ um instrumento regularizador e capaz de fixar a crescente importância dos elementos visuais das criações parisienses, i. e., reproduzindo com exactidão a espectacularidade da *Grand Opéra*⁵ e que só ocasionalmente brilhou em S. Carlos. Com a abdicação de Manini⁶ em 1894, é Rovescalli⁷ que continua a asse-

³ Referimo-nos ao repertório internacional.

⁴ As maquetas para os panos cenográficos circulavam junto das plantas e das disposições cénicas que impunham um modelo canónico para o espectáculo, tipificando a pintura, a iluminação, os adereços, a gestualidade ou os movimentos dos actores. Foram definidos em França e rapidamente absorvidos em Itália. Em torno das disposições cénicas instala-se também uma lucrativa cenografia empresarial que tira partido da modernização dos transportes e da vulgarização dos cenários em papel. V. Bablet, Denis. 1975. *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique: 48-76; V. Ferrero, Mercedes Viale. 1991. "L'Immagine seducente – L'allestimento scenico: Affanni e diletti di inventori e pittori". *L'Arcano Incanto: Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*. Turim: Electa: 455.

⁵ Gigou, Marie-Odile. 2006. "Conserver le Spectaculaire ou de l'utilité de la conservation des mises en scène". *Le Spectaculaire dans les Arts de la Scène du Romantisme à la Belle Époque*. Paris: CNRS Editions: 47.

⁶ Para substituição dos cenógrafos Rambois e Cinatti foi contratado em 1879 Luigi Manini (1848-1936), discípulo de Carlo Ferrario (1833-1907) no Scala de Milão. V. Pereira, Denise e Luckhurst, Gerald. 2006. "Il Fondo Manini – Ricerca storica e classificazione documentale". *Insula Fulcheria*, XXXVI: 367-388; Pereira, Denise e Luckhurst, Gerald. 2007. "Teatri, specchi dell'ottocento: Luigi Manini e la professione di scenografo". *Quaderni del Museo*. Crema: Museo Civico di Crema e del Cremasco: 40-62.

⁷ Antonio Rovescalli (1864-1936) formou-se na Escola de Perspectiva da Academia di Brera com Carlo Ferrario. Em 1885 ascendeu a cenógrafo principal do Teatro Manzoni, em Milão e estendeu a sua actividade a Nova Iorque, Buenos Aires, Lisboa, etc. V. Pereira, Denise e Luckhurst, Gerald, 2005. "Manini e Rovescalli tra l'apice e l'inizio del declino della scenografia romantica". *Insula Fulcheria, Dossier Il Museo Civico di Crema e il Teatro*. Crema: MCCC, n.º XXXV, Vol. A:105-151.

⁸ Empresas com sede em Milão pertencentes aos cenógrafos Achille Amato e Costantino Magni e Antônio Pressi e Emilio Bertini.

⁹ “Real Theatro de S. Carlos – Le Jongleur de Notre Dame”. 9 de Março de 1906. *O Século*. Lisboa: Ano 26, n.º 8:692: 5.

¹⁰ O Scala de Milão foi um dos maiores centros de influência operática nos séc. XVIII-XIX. Impôs-se pela hegemonia italiana do repertório, da língua e dos cantores.

¹¹ Ferrero, Mercedes Viale. 2001. “Lo Spettacolo è degno della Scala”. *Verdi e La Scala*. Milão: Rizzolli: 173-181.

¹² Achilles Rambois (1810-1882) e Giuseppe Cinatti (1808-1879), herdeiros da lendária escola clássica romântica milanese tributária da influência de Alessandro Sanquirico (1777-1849); V. Reis, Jaime Batalha. 15 de Agosto de 1879. “Giuseppe Cinatti”. *O Occidente*, n.º 40, Vol. III; Leal, Joana Cunha. 1996. *Giuseppe Cinatti (1808-1879), Percurso e Obra*, Lisboa: Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa FCSH; sobre a biografia de Rambois V. “Achilles Rambois”. 21 de Agosto de 1882. *O Occidente*, n.º 132, Vol. V.

¹³ *Giuseppe Bertoja* (1804-1873) foi um dos grandes cenógrafos verdianos activo no teatro La Fenice, em Veneza.

¹⁴ Reuniu na sua concepção visual um grupo de cenógrafos de peso da ópera parisiense o que por si só é representativo dos meios empregues numa grande produção: os cenários para o 1.º e 2.º acto foram criados por Auguste-Alfred Rubé (1815-1899) e Philippe Chaperon (1823-1906); o acto 3.º e 4.º por Charles Antoine Cambom (1802-1875) e Joseph-François-Désiré Thierry (1812-1866); a 1.ª cena do acto V por Jean Baptiste Lavastre (1834-1891); e a cena 2.ª do mesmo acto por Edouard Despléchin (1802-1871). Wild, Nicole. 1993. *Décors et Costumes du XIXe Siècle*. Vol. II. Paris: Bibliothèque National: 281-346; Letellier, Robert Ignatius. 2008. *An Introduction to the Dramatic Works of Giacomo Meyerbeer: Operas, Ballets, Cantatas, Plays*. Hampshire: Ashgate: 174.



Paulo Carlos Allen de Moraes Palmeiro, 3.º Barão da Regaleira, ca. 1870, fotografia, Col. particular: Lisboa.

gurar as produções do São Carlos até 1904 a partir do teatro Manzoni, em Milão. Neste processo colaboram as empresas⁸ *Amato & Magni* e *Bertini & Pressi* até a encomenda atingir o anonimato, sempre com o selo das duas capitais: «O cenário e guarda-roupa do *Jongleur de Notre-Dame* são novos e expressamente feitos em Italia e Paris»⁹.

Esta indústria do espectáculo, inicialmente resolvida a partir de Itália¹⁰, afirmou-se no campo visual através da formação e exportação de uma verdadeira escola de profissionais que se ajustou ao tablado internacional e normalizou a estética e a técnica da cenografia, produzindo protótipos para figurinos e cenas, que depois circulavam amplamente pelos bastidores através de gravuras, fotografias e catálogos¹¹. Pouca diferença havia entre os telões pintados pela dupla Rambois & Cinatti¹², em Lisboa e os panos do veneziano Giuseppe Bertoja¹³. O mesmo se aplica à geração seguinte. *L'Africaine* de Meyerbeer, idealizada por nomes sonantes da cenografia parisiense, como, Rubé, Chaperon e Cambom¹⁴, foi levada à cena com a mesma maestria com que Gheduzzi e Goldini¹⁵ reproduziram em Turim as maquetas assinadas por Manini para a *Irene* de Alfredo Keil¹⁶.

Nesta lógica, a caixa cénica vivia da multiplicação das imagens, remetendo-nos para uma seriação do campo visual com consequente nivelamento cultural

do espectador. Podemos argumentar que a assistência pertencia a uma elite social, mas esta comunidade tinha a intrínseca capacidade de agenciar económica, política e culturalmente a sua sociedade. Veja-se o verdadeiro ambiente performativo da fotografia¹⁷ nesta época, em espaços completamente encenados, com bastidores, trajes e adereços historicamente disciplinados, num puro acto de iconização extensível ao espectador (que desta forma se outorgava o estatuto irrevogável de pertença ao estrelato). Ou o exagero com que eram retratados os cantores e actores, em tudo conformando com uma codificação da mensagem visual cénica apostada na cultura panegírica, na propaganda e no prolongamento da estesia de palco, mas com o poder subliminar de abrir brechas nos mecanismos de ascensão social que passam a incluir a fama, além do sangue e da prata. Não que as questões objectivamente financeiras estivessem postas de parte. Ao contrário, havia toda uma economia de papéis que girava em torno da construção empresarial do espectáculo. A fotografia, pela sua afinidade tópica, é aqui um exemplo marginal. Como depoimento do poder da caixa cénica podíamos lembrar que o rei teve a audácia de casar com uma cantora de ópera, mostrar como a divina Sarah Bernhardt influenciou o discurso da moda feminina ou mesmo, como o início da temporada teatral regimentava o calendário económico e político em Portugal.

A frase aforística em epígrafe encontra também um paralelo na linguagem de Bordalo Pinheiro, tantas vezes cifrada em parábolas ao espectáculo. Esta mensagem animava-se da crítica aos espectadores, *versados na arte de cair*¹⁸, de arriegada iliteracia e incapazes de apreciar a feição moderna da pintura cenográfica. Do mesmo propósito tomam alento os cronistas: «Ora, entre a estatua de D. José, e o realismo na arte, medeia uma distancia que certamente as nossas platéas não transporão nestes vinte annos mais chegados»¹⁹. É sintomático que o debate em torno do realismo da arte se faça na imprensa (em tom mais inflamado e maior periodicidade), a partir da polémica instalada por via da pintura cénica e não a partir do *Salon*, das exposições de arte ou das tomadas de posição da academia. Entre a comunidade literária, que exultou com os textos de Émile Zola, e a comunidade artística que tardou a dar provas satisfatórias da recepção do naturalismo criaram-se brechas que em parte foram preenchidas pelas artes de cena na sua própria saga de verosimilhança: «A tela de Manini é digna de estudar-se (...). Quem assim pinta, pode escrever um triolet, sobre uma toca que se diz haver para ahi, com o nome de...Academia das Bellas Partes.»²⁰

O estatuto de espectador deslocou-se para uma lógica de participação e de censura, «com o escalpelo da crítica afiadinho na algibeira»²¹. Pateava, aplaudia e escrevia. O crítico era fidalgo, cenógrafo e redactor como Manuel de Macedo²². O deputado da nação era dramaturgo e empresário teatral ou vice-versa. Como refere José-Augusto França «a pintura cenográfica, prestigiada pela associação à música e à literatura, sintetizava nesta época a cultura artística portuguesa»²³. Afinal, a massa crítica de toda esta dinâmica social estava confortavelmente sentada na plateia lírica ou dramática.

¹⁵ No teatro régio de Turim, Ugo Gheduzzi (1853-1925) e Alfonso Goldini (1837-1895) foram representantes da escola cenográfica de Bolonha.

¹⁶ Na estreia do drama *Arlesienne*, de Daudet, em 26 de Setembro de 1885, o articulista precisa: «E tanto mais que em Lisboa o drama será representado tal o foi na capital de França, sendo o scenario de Manini feito segundo desenhos indicativos que recebeu de Paris». «A Arlesiana». 5 de Outubro de 1885. *A Illustração*, 2.º anno, Vol II, N.º 19.

¹⁷ Charpy, Manuel. 2007. «La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914». *Revue d'histoire du XIXe siècle*: 34

¹⁸ «As scenas, especialmente a do 5.º acto, muito bem pintadas. Alguns espectadores, provavelmente versados na arte de cair, resolvem patear o scenographo. O Antonio Maria applaude-o» Bordalo Pinheiro, Raphael. 15.jan.1880. «Theatro de S. Carlos. O Propheta (constipado)». *O Antonio Maria*: 20-21.

¹⁹ Azevedo, Guilherme de. 1 de Novembro de 1879. *O Occidente*, 2.º ano, n.º 45, Vol. II.

²⁰ Valentin Demonio, 26 de Janeiro de 1881. *O Seculo*, 1.º Anno, N.º 18, Lisboa: 1-2. Critica a propósito do cenário da peça dramática João de Thomeray de Augier apresentada no Teatro D. Maria II.

²¹ *Revolução de Setembro*. 04 Novembro 1880. Ano XL, N.º 11:305: 2.

²² Manuel de Macedo (1839-1915). Foi cenógrafo de vários teatros de Lisboa desde 1864 até 1883. Escreveu sob os pseudónimos *O Spectator* e *Pin-sel*, fundou e foi director artístico da revista *O Occidente*. Cfr. Gomes, Virgínia. 2010. *A pena versátil de Manuel de Macedo*. Calendário comemorativo. Câmara Municipal de Montemor-o-Velho: 9-13.

²³ Cit. França, José-Augusto. 1990. *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora,

vol. I: 467. Sobre o mesmo assunto v. Rebello, Luiz Francisco. 1978. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, Vol. 16: 7.

²⁴ O *espectacular/espectacularidade* é um termo que aparece por volta de 1908, e que tende a substituir o *espectaculoso* designação mais apropriada ao excesso e ostentação do aparelho cenográfico Barroco – Rococó. Roger, Philippe, 1997. “Spectaculaire, histoire d’un mot”. *Le Spectaculaire*, Lyon: Cahiers du GRITEC: 9-10. Também o sublime deixa de ser o da pitoresca evasão romântica para ser o da experiência naturalista.

²⁵ “Artes: As vistas do Guarany”. 15 de Abril de 1880. *O Atlântico*. Lisboa.

A imagem cênica promoveu o cenógrafo e aumentou a sua esfera de actuação com sucesso (e moda) às artes decorativas, à arquitectura e à construção de jardins, beneficiando da luta que a sua clientela travava pelas assinaturas das épocas líricas, nas suas formas de poder *versus* exibição social. A disputa fazia-se pelo melhor ângulo visual para a sala e para o palco, na representação dialógica do *ver e ser visto*, que constituía aliás a cedência possível num espaço físico secular, pouco dado a democratizar-se e determinado pela centralidade do *olhar do príncipe*, que assim hierarquizava também o ponto de vista sobre o espectáculo e sobre a vida social.

*

Através da imprensa, da cenografia, da fotografia e do turismo, numa reciprocidade intrínseca de influências que não importa aqui deslindar porque nos situamos num discurso histórico de grande latitude, o século XIX traduziu em modelos visuais o progresso científico, as artes, a história, mas também moldou a imagem dos mitos e do maravilhoso através do filtro da *espectacularidade*²⁴. Apesar da ilusão, o fantástico não era irreal porque a própria fidelidade da interpretação cênica evocava, de modo convincente, um tempo e um lugar potencial da experiência do espectador. Mesmo que não apreciasse a música ou o texto, a audiência assimilava a dramatização do enredo pelo esplendor do espectáculo e este frenesim emocional agenciava a *experiência do espectacular*.

Uma das fórmulas de sucesso residia na actualidade e excentricidade temática das peças. Basta pensar no repertório epocal para perceber a contemporaneidade dos seus mecanismos recíprocos de representação e propagação. O exotismo da ditosa ventura dos Alpes ou o perfume das Américas, de África e da Ásia, arrebatou o mundo europeu como aconteceu com a grande produção *L'Africaine* de Meyerbeer (Paris-1865) ou a *Madame Butterfly*, de Puccini (Milão-1904). Latente na ópera *O Guarany* de Carlos Gomes (Milão-1870), está a promessa idílica da “terra virgem” que o imenso continente das Américas representava através das gravuras naturalistas. É esta natureza pletórica, qual fermento de sortilégio e utopia de regeneração, que serve de base à encenação lírica:

«O emaranhado daquela vegetação luxuosa cortada por linhas verticais de cipós dependurados dos grossos troncos de umas árvores colossais, o ar e a luz que se divisam por entre o labirinto de folhas caprichosamente recortadas, a distância perspectica, o carácter agreste e selvático do país conferem àquela cena, um aspecto de verdade tão singular, que o espectador acha-se transportado como que por encanto às matas virgens do novo mundo [Américas], e sente-se pequeno ao pé daquelas árvores gigantéias que parecem querer escalar o céu.»²⁵

Exuberante, classificada e teorizada pelos evolucionistas, submetida às normas científicas da aclimação e à montra das exposições universais (também ela geradora



²⁶ Descrição do I quadro do 2.º acto da ópera *Guarany*. 1 de Abril de 1880. *O Comércio de Portugal*, Lisboa.

²⁷ Aparecem as associações de cenógrafos, um versado na arquitectura, outro na paisagem, mas a confirmação do cenógrafo passa a depender da sua capacidade de agenciar pictoricamente a paisagem/ natureza e a arquitectura, nesta específica gradação.

Luigi Manini, 1896, *Coliseu dos Recreios (?)*, *La Forza del Destino*, (APIC), Col. particular: Crema.

de fortíssimas imagens mentais) esta paisagem encontra as recriações possíveis nos grandes parques urbanos europeus, nos emergentes jardins zoológicos ou nos modestos jardins privados. As enormes grutas onde reside parte do mistério das óperas de *Macbeth*, *Mefistófeles*, *Siegfried ou Tannhauser*, na sua heterogénea produção – sistematicamente fixadas em imagens cena, repetidas noutras tantas óperas e peças dramáticas como receituário de êxito – exigem-se nos programas dos jardins e parques e saltam para a escala do real num gesto de construção artificial de tão grandes proporções como no parque parisiense de Buttes-Chaumont (1867), ou de tamanho realismo como na Regaleira (1904), em Sintra. Veja-se a analogia ao 1º quadro do *Guarany*: «a primeira representa uma entrada de uma gruta situada ao fundo de uma encosta, na qual florescem árvores gigantescas, uma vegetação soberba, fecunda, brilhante. Era um quadro do Bussaco. Ao ver esta cena (...) sentimo-nos transportados àquele delicioso paraíso»²⁶. Não é por acaso que a serra do Buçaco, de Sintra ou da Madeira emergem como os cenários ideais para a emotiva experiência do *habitar*. Este processo está em marcha desde 1830. Acompanha a evolução da estética cenográfica que se afasta da moldura disciplinar do neoclassicismo²⁷ através da representação sincopada das forças da natureza, mais concorde com a tradição literária da paisagem sumptuosa, poética e sublime. Nos píncaros dessa montanha onde se guarda o elixir da eternidade, a cenografia naturalista fez representar o *palácio-castelo*, outro tema limite de grande complexidade emotiva, qual anelo fabular entre a arquitectura revivalista, as ciências da arqueologia, o restauro dos monumentos e o espírito nacionalista. No alvor desta epopeia Chateaubriand referiu: «Deve notar-se que, neste século incrédulo, poetas e novelistas se comprazem em retroceder naturalmente aos costumes dos nossos antepassados, em introduzir nas suas ficções os subterrâneos, os fantasmas, os

²⁸ Chateaubriand, François de. 1802. *O Génio do Cristianismo*. Cit. Palácio, Pedro Navascués. 1994. “Fundamentos da Architectura Neomedieval”. *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*. Catálogo da exposição, Lisboa: IPPAR: 32-33. O mesmo conceito é defendido por Silva, Raquel Henriques da. 2006. “Manini e a arquitectura portuguesa no final do século XIX”. *Luigi Manini: Imaginário e Método: Textos Científicos*. Sintra: Fundação Cultursintra: 1-13 [no prelo].

²⁹ Profeta. 25 Janeiro 1880. *Revolução de Setembro*. Ano XXXX, N.º 11: 240.

³⁰ Ortigão, Ramalho, 1943 [1897]. “A conclusão do edifício dos Jerónimos”. *Arte Portuguesa*, Lisboa, vol. I, Livraria Clássica Editora: 244.

³¹ Alta burguesia e fidalguia optam indistintamente por esta tipologia mista porque ela funde a ideia de «palácio realengo». Constrói-se na primeira linha de mar, de preferência sobre as rochas, no recorte da serra ou emerge no meio da densa vegetação. O pequeno chalé pitoresco, esse democratiza-se, replica-se, ganha adeptos entre o meio intelectual/burguês porque representa uma simplicidade confortável, um refúgio e mantém a sua referência ao turismo emergente e à viagem. É eclético, de importação de modelos europeus ou diverge num discurso híbrido quando tenta uma aproximação à ideia de estilização portuguesa. Dissemina-se na linha interior da borda marítima, no sopé da serra ou na periferia das vilas e cidades.

³² Christian Jank (1833–1888) foi um cenógrafo germânico que se distinguiu na concepção visual da ópera Lohengrin e do castelo de Neuschwanstein, na Baviera, erguido por Eduard Riedel (1813–1885) e Georg von Dollmann (1830–1895). Foi edificado entre 1867–1886, pelo rei bávaro Ludwig II, inspirado na obra de Richard Wagner.

³³ Para além da imponência/estatuto de representação social como refere Ramos, Rui J. G. 2005, «Produções correntes» em arquitectura: a porta para uma diferente gramática do projecto do início do século XX, *NW noroeste. Revista de História*, n.º 1, Núcleo de Estudos Históricos da Universidade do Minho: 53–80.

castelos e os templos góticos»²⁸ e nós acrescentamos que coube à cenografia traduzir em imagens esta tessitura literária do fantástico que doravante se transforma também num anseio arquitectural. É através da caixa cénica que esta ilusória mitografia do maravilhoso se opera e se torna verdadeiramente possível aos olhos do espectador porque se apresenta fundada num novo convencionalismo: o desejo (inflexível) de autenticidade: «Donde vem pois a luz que illumina em cheio o pòrtico da direita, quando a Fides para penetrar alli vem acompanhada por creados com brandos acesos?»²⁹. Nesta exigência não está apenas em causa a conformação a um tempo/lugar histórico, a dita *couleur local* do pleno romantismo. É a lógica natural e intuitiva das coisas mais simples, da *experiência* do quotidiano.

Esta actuante teatralização da arquitectura só atinge a sua completude quando inserida num específico campo visual que tem a capacidade genésica de a sublimar: a força vital da natureza. A utopia arquitectónica não existe pois, sem o pano de fundo da paisagem natural, sem movimentos assimétricos ou sem a fortificante relação de enraizamento no espírito do lugar. Explica-se noutra domínio pelas palavras de Ramalho Ortigão: «Um monumento arquitectónico é um organismo, que, como qualquer outro se desenvolve, se modifica (...) segundo as idades sucessivas que vai atravessando»³⁰. Da mesma forma, o projecto revivalista necessitou de aglutinar volumes, de sobrepor estilos e ornatos, de harmonizar materiais ou de fingir processos construtivos antigos para simular o tempo e o passado. Com a vilegiatura o eclectismo libertou-se. As tipologias adaptaram-se ao lugar, exibiram dispositivos programáticos mais ou menos aparatosos e mostraram-se habilitadas a certificar o estatuto social, criando uma hierarquia residencial com paridade à *hierarquia do olhar* das plateias teatrais. A arquitectura do *palácio-castelo-chalé*³¹ admitiu a experiência cénica, fundiu-se numa hibridez irresolúvel, tentando condensar o sentido espectacular e feérico do castelo medievo, cujo conceito foi definitivamente fixado pelo risco do cenógrafo wagneriano, Christian Jank³², em Neuschwanstein (1869) e em Falkenstein (1883). O chalé tornou-se apalaçado, adoptou as formas do *château* rural francês seguindo a disciplina de Viollet-le-Duc. Elevou-se, agregou torreões, ameias e telhados em agulha; o palacete converteu-se em paço acastelado; aderiu à plasticidade do *schloss* germânico e do *castello* lombardo, agarrando-se às escarpas e revestindo-se de roupagem aurática para restabelecer o prestígio aristocrático ou reclamar as origens pátrias do proprietário. A torre, quadrada, circular e altaneira foi a sinopse desta experiência. Tornou-se o elemento referencial da forma arquitectónica revivalista e emergiu simultaneamente como tipologia autónoma de habitação. A mesma ambiguidade está latente na definição da grande casa burguesa finissecular, que não conseguiu separar a paixão pelos dispositivos culturalistas do desejo de modernidade, mais aderente ao ritmo cosmopolita³³. Claro que este discurso desponta com maior consistência na carreira dos cenógrafos, mas são exemplos bastantes as cocheiras de J. M. Eugénio de Almeida de Cinatti/Rambois (S. Sebastião: 1866), o chalé-castelo Biester (Sintra: 1895), de José Luís Monteiro, o chalé de Emidio Navarro (Luso: 1886), o chalé-castelo do conde Cabral (Dafundo: 1895), de Luigi Manini, o castelo-chalé Barros (Estoril: 1902) de Cesar

Ernesto Korrodi, 1915, *Vila Rego*: PalmeiraCesar Ianz, 1902, *Chalé Barros*: Estoril

Ianz, a casa-castelo O'Neill, (Cascais: 1902) de Francisco Vilaça, a casa de Azevedo Gomes (Parede: 1903) de Nicola Bigaglia, a cadeia comarcã (Sintra: 1909) de Adães Bermudes, a vila-castelo Rego (Palmeira: 1915) de Ernesto Korrodi, a Torre de S. Patrício (Estoril: 1918) de Raul Lino.

A construção do paço acastelado define-se em torno da *ideia* de fortaleza medieval, a qual resulta tanto do *conhecimento* arqueológico, como da *recriação* histórica. Repousa num equilíbrio delicado entre distância e adesão, lucidez e emoção. Sob o ponto de vista formal, estes preceitos programáticos (autenticidade, rigor do desenho, unidade estilística, reconstituição histórica, etc.) não são diferentes dos que definem o quadro teórico e doutrinário do movimento restauracionista, revivista e nacionalista. Revestem-se da mesma força de argumento estético e ético e utilizam-se na cenografia como instrumento na construção convincente de uma determinada realidade. Tal equidade de princípios disciplinares, não só legitima a aspiração do encomendante, como habilita e estriba a autoridade do cenógrafo. É nesta ambiguidade que se compreende a entrega de grandes encomendas ao cenógrafo-arquitecto, mesmo no campo ilustrado do restauro dos monumentos, como se prova pelo envolvimento de Cinatti & Rambois nas obras dos Jerónimos ou pela nomeação de Manini para a comissão dos Monumentos Nacionais³⁴ e apreciação de obras a cargo de Possidónio da Silva³⁵.

A expressividade é também uma disposição essencialmente cénica que enquadra uma visão consciente e estruturada da beleza do real e da sua sintaxe complexiva na ordenação do campo visual. É neste domínio que se dá a maior conquista da cenografia romântico-naturalista e que veremos plasmar-se na arquitectura oitocentista, no gosto pelo ornamento, na plasticidade e cor dos materiais, além da forma orgânica e da simulação das relações visuais de espaço e de tempo. Apesar de não contestar os fundamentos teóricos da cenografia historicista, Carlo Ferrario³⁶ em Milão, explorou todas as possibilidades de ampliar o horizonte espacial e a capacidade expressiva das cenas dentro deste sistema tipológico³⁷. A urdidura

³⁴ Cfr. Rosas, Lúcia Maria Cardoso. 1995. *Monumentos Pátrios – a arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*, Dissertação de doutoramento. FLUP, Anexo Documental, Porto: 291. A portaria de 27 de Fevereiro de 1903 nomeia Manini para a Comissão Executiva do Conselho dos Monumentos Nacionais para elaboração de projecto e orçamento do restauro do templo de Santa Cruz.

³⁵ ANTT, *Correspondência artística e científica nacional e estrangeira com J. Possidónio da Silva*, t. XIV (8.º) doc. 3359, cit. por Rosas, 1995: 477: «Estiveram aqui commigo os srs. Ramalho Ortigão e Manini (este há poucos dias) o illustre scenografo do S. Carlos. Ficou zangado deveras com aquella estufa que estão pondo em cima dos paços de D. Manuel e creio que tenciona escrever alguma coisa. (...) Gabriel Pereira, 13 de Maio de 1885.»

³⁶ Carlo Ferrario foi o último grande cenógrafo romântico do Scala (1869-1881) e docente na cátedra de perspectiva na Academia de Brera, em Milão desde 1860.

³⁷ Ferrero, Mercedes Viale. 1998. "Carlo Ferrario fra Tradizione e Innovazione". *La Città di Brera, Due Secoli di Progetto Scenico Dalla prospettiva alla scenografia*. Milano: Istituto di Storia e Teoria dell'arte e dell'Istituto di Scenografia; Accademia di Belle Arti di Brera; Edizione Giorgio Mondadori: 14-15.

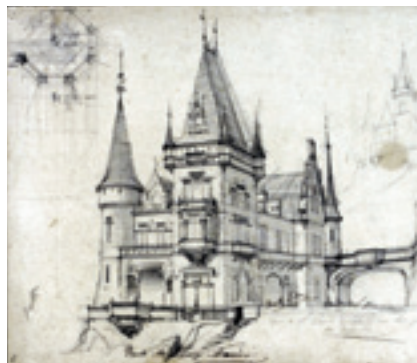
³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Análogas experiências se fazem nos teatros europeus que derivam da circulação das disposições cênicas e da ampla difusão pelas revistas da especialidade.

⁴⁰ A cenografia no séc. XIX adaptou-se à evolução da iluminação (a vela, a gás e a electricidade) o que exigiu grandes alterações nas técnicas de pintura.

plástica do espectáculo tomou conta da totalidade do palco. O campo visual e a profundidade de cena ampliaram-se com recurso à densidade pictórica e aos adereços que tendencialmente ocuparam todo o campo óptico, num tecido compositivo espesso, em movimento e com múltiplas aberturas visuais que intersectavam o espaço arquitectónico e a paisagem. Estes detalhes pictóricos, por vezes só visíveis de *binóculos* – uma candeia iluminada, um vão entreaberto, o baú, uma corrente suspensa, a passagem secreta, a gruta, a escadaria em espiral ou o torreão que se dissipa no fundo crepuscular – eram elementos marginais ao libreto, resumiam-se fora do lugar da dramatização, mas tinham um poderoso efeito atractivo, inesperado e mágico. Introduziram o paradoxo do invisível e com ele todas as formas de mistério, conferindo à imagem um verdadeiro poder evocativo, por si só, sem enredo. Esta dilatação fictícia da cena servia para suscitar a emoção do espectador³⁸, tornando-a mais misteriosa, profunda e sugestiva, ou seja, prestando-se mais à evocação e à efabulação do que à narração³⁹.

A complexidade de ângulos que encerravam e descerravam novas perspectivas, a intersecção visual de vários planos e pontos de fuga traduziram-se num sistema plástico dinâmico que se socorreu da dramatização da luz e da cor (existência/ausência – expansão/dissolução)⁴⁰ e que se expressou na sua máxima e poderosa condição de síntese pictórica. Eram um território fundamentalmente especulativo



Carlo Ferrario, 1883-84, Teatro Scala, *I Maestri Cantori di Norimberga* (foto), Col. Manini: Florença

Luigi Manini, 1882, *Projecto Conde Cabral*, Dafundo: MCCC: Crema

Joseph Albert (foto). 1886. *Neuschwanstein castle*. Postal. Col. Particular: Lisboa

Luigi Manini (foto). 1887. *Projecto para o Palace Hotel-Portas de Coimbra*: Buçaco: MCCC: Crema

da adjectivação cênica e conferiam uma enorme versatilidade técnica ao cenógrafo⁴¹. A própria ideia de totalidade do objecto artístico aderente à teoria da organicidade, em que as partes estavam qualitativamente relacionadas com o todo, coagindo ao desenho integral da coisa arquitectural⁴², reconhece-se no gesto cenográfico onde qualquer nota dissonante comprometia a superior unidade estética do quadro-cena e, por consequência, questionava a sua veracidade.

É consensual que o ambiente cenográfico invadiu os interiores da arquitectura e moldou as artes decorativas logo desde a primeira metade do século. Através da perspectiva⁴³, a cenografia materializava-se num mundo verosímil, coerente, mensurável. Demonstrava ao espectador que era possível construir e habitar a sua fantasia. Ecoava distintamente, não só nas encomendas aos cenógrafos-arquitectos, mas como um formulário visual de soluções arquitectónicas para o revivalismo, onde se incluía a opção estilística. O palco formatou visualmente a ideia do árabe, do românico, do gótico, do manuelino, i. e., padronizou a imagem do medievalesco, manipulou-a em cena e reduziu-a à sua retórica estética. Também a paisagem naturalista se tornou definitivamente no espaço de actuação da arquitectura oitocentista.

Equivale a dizer-se que o meio teatral antecipou mudanças na conceptualização das artes decorativas, da arquitectura e da paisagem, alterando o seu tradicional discurso de representação espacial num completo ambiente performativo que redefiniu a tessitura de espaço social, da memória e da arte. Mostrou-se capaz de retrain o andamento da modernidade, conferindo longevidade ao projecto ecléctico e historicista. Alargou-se ao plano metafórico, emprestando-lhe poder encantatório e expressividade próprios de uma arquitectura emocional ou de desejo⁴⁴.

O *cenográfico* apoderou-se também do vocabulário da história da arte com risco de se banalizar – por exemplo, a descrição do perfil assimétrico; do peso visual dos volumes; da proporção e harmonia da forma; do movimento compósito dos alçados; da implantação dramática; da tensão arquitectónica; da *impressão* de passado memorável que se distende infinitamente no horizonte da história – são afinal um expediente estilístico de *aptidão visual* do naturalismo teatral⁴⁵ que intuitivamente identificamos na arte e na arquitectura oitocentistas.

*

Pensar a cenografia romântico naturalista na sua idiossincrasia comporta assumir um leque variado de ambiguidades no plano teórico da história da arte. Podendo ser submetida ao exame iconográfico/iconológico, a descodificação do sentido tem reduzida aplicação lógica neste contexto historiográfico e, a existir, é uma condição necessária e não uma condição suficiente, ou seja, escapa aos limites do projecto teórico de Panofsky. Mesmo os termos essencialmente estratégicos que a historiografia contemporânea vem assinalando, ou seja, a análise do objecto de estudo⁴⁶ numa perspectiva integrada do espectáculo, atinente às suas categorias de arte efémera, imaterial e à leitura semiótica enquanto fonte de cultura visual,

⁴¹ A capacidade de síntese pelos imperativos da dimensão do palco, a intuição selectiva dos elementos aptos a conferir a expressividade, a gesticulação intensiva da memória são matéria curricular da formação artística do cenógrafo. Os esboços rápidos e memória do real; os exercícios mnemónicos seguem toda e qualquer fase de aprendizagem de desenho livre. Cfr. Borghi, Mino G. gen 1896. “L’Accademia di Brera e il suo archivio di storia e d’arte – Scenografia”. *Accademia di Brera*, Fascicolo: 362-372.

⁴² Pensando e desenhando a casa, mas também os seus aprestos, adereços, jardins, equipamento, etc.

⁴³ A *cena perspectica* de concepção vitruviana é semelhante à definição que lhe atribui Manini, ou seja o *schizzo scenografico* ou *progetto prospettico*, em que a lógica do desenho livre não se apresenta desligada da concepção da forma e do lugar. São instrumentos do processo de concepção arquitectónica com o mesmo valor de um estudo prévio/projecto porque favorecem a percepção imediata no encomendante, provocando uma resposta emocional (antes da intelectual ou da cultural) com a mesma eficácia da cenografia. i. e., não exige a (paralisante) capacidade de interpretação gráfica do projecto arquitectónico. O domínio técnico era exigente porque o cenógrafo tinha que deformar a perspectiva (pelas relações visuais da caixa cênica/forma de ferradura da sala) para aumentar a verosimilhança ou reduzir a artificialidade da perspectiva de cena.

⁴⁴ Como tem vindo a ser defendido por Silva, Raquel Henriques da. 2004. “O neomanuelino do palace-hotel: pistas para pensar a memória”. *Monumentos. Dossier: Conjunto Monumental da Mata do Buçaco*. Lisboa: DGEMN, n.º 20, pp. 45-49 e por Pereira, Paulo. 1995. “O Revivalismo: a arquitectura do Desejo”. *História da Arte Portuguesa*. vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores: 353-367.

⁴⁵ O *cenográfico* teve vários conceitos estéticos, espaciais e artísticos ao longo da história da arte e devem entender-se no seu respectivo contexto epocal.

⁴⁶ V. nota n.º 2.

⁴⁷ A análise comporta, na nossa opinião, muitas ambiguidades: onde situar o génio criativo quando ele se divide pelas profissões que estão na obscuridade: cenógrafos; maquinistas; figurinistas; quando a cenografia é parcelar ao espectáculo; é matéria e fonte de imaterialidade; sustem-se na *cópia*, no *trompe l'oeil* e na *pintura ilusória* que são as formas irredutíveis de agenciar o teatro à italiana; a capacidade expressiva depende mais da retórica do artifício do que da criatividade; a cópia tem por vezes um valor estético e expressivo superior à *invenção cénica*; a cenografia é produto de um coro de pintores; entre outras.

⁴⁸ Refere-se à dicção, ao traje e às decorações (cenário e adereços). Pinto, Júlio Lourenço. 1884. *Estética Naturalista*. Textos Críticos, Porto: Livraria Portuense: 330-313, livro que faz a recepção crítica da teoria naturalista de Émile Zola e *Le Roman expérimental* (1880); *Le Naturalisme au théâtre* (1881).

⁴⁹ O «naturalismo, no estylo do sr. Manini, attinge, por assim dizer, a verdade photographica» Christovam de Sá. 15 de Abril de 1880. “A proposito do scenario do Guarany”. *O Occidente*. Lisboa: 2.º ano, Vol. II, N.º 563: 59.

⁵⁰ «O artista deve interpretar o modelo e imprimir-lhe relevo por via da assimilação da observação e nestes parâmetros reside a própria originalidade inventiva do cenógrafo. Sem relevo a imagem aparece esmagada, inexpressiva e sem alma». cit. Pinto, 1884: 313.

⁵¹ No ápice deste processo, o nascimento da *mise-en-scène* (onde passa a residir o génio e a criatividade) da figura do encenador, sobrepõe-se à do cenógrafo ou do actor que até aqui assumiam muitas vezes a direcção do espectáculo.

⁵² Coelho, Eduardo. 12 de Março de 1888. “S. Carlos: Dona Branca drama lyrico de Alfredo Keil”. *Diario de Notícias*. Lisboa: 24.º ano, n.º 7: 961: 1.

não são suficientes para a sua compreensão crítica. Uma dimensão importante da historicidade e dos processos sociais oitocentistas relacionados com o objecto de estudo aproxima-se das ciências antropológica e filosófica, na medida em que problematiza a questão do belo e da arte, as suas apropriações ideológicas, a sua metalinguagem, a sua inalterabilidade arquetípica.

A cenografia funcionava numa charneira ambivalente entre o reino do belo e o domínio da arte. Mesmo à luz da historiografia actual há uma parcela da criação cénica associada aos mecanismos de produção que não consegue libertar-se completamente da sua condição de artifício visual do espectáculo⁴⁷, da sua categoria epocal de *arte subalterna e subsidiária da composição dramática*⁴⁸ i. e., operativa e utilitária, com um papel essencialmente descritivo para o desdobramento da acção. A arte e a criatividade do cenógrafo eram reféns de dois pesados paradoxos: a verdade fotográfica⁴⁹ e a técnica ilusória da perspectiva⁵⁰. Mesmo os progressos de Ferrario foram uma pequena vitória no campo literal da arte. Sob o ponto de vista estrito da história do espectáculo teatral, a cenografia romântica perdeu a importância visual que a cenografia barroca havia conquistado e a cenografia naturalista não conseguiu recuperá-la totalmente⁵¹, a não ser fora dos limites da caixa cénica como tentámos defender.

Neste panorama a estratégia parece apontar para um tratamento da cenografia como série de imagens/fontes visuais de conteúdo denotativo/conotativo, ou seja, de formas estéticas de percepção, reconhecimento e representação capazes de propagar um sentimento de identidade sócio-cultural e assim legitimar valores artísticos e ideológicos. O que os efeitos cénicos produziam «ao levantar do pano, athmosphera rubra ao por do sol; no começo dos bailados escurece; o castello illumina-se e destaca-se pelo escuro, o céu enche-se de nuvens»⁵², o poder evocativo da imagem que se construía aos olhos do espectador situa-se constitutivamente além da teoria da história da arte. Impele a disciplina a munir-se de instrumentos do foro antropológico e exige uma actualização/inflexão estratégica, na medida em que aponta para a consistência da investigação histórica em si, num discurso auto-reflexivo próprio e que tende a substituir-se à hegemonia da interdisciplinaridade das ciências humanas.

Seria talvez aqui a ocasião de pensar na génese, na permanência e no poder que ainda hoje exercem estes arquétipos: o da natureza refundadora, das montanhas e dos territórios mágicos onde o tempo se sustém ou da aura de mistério que vagueia pelos castelos e pelos paços realengos. Estará codificada no nosso imaginário colectivo a imagem tipo das torres de *Thaunhauser*, do palácio da Pena, de *Neuschwanstein* ou do castelo de *Hogwarts*? Imagens que cristalizaram a visão do maravilhoso numa espécie de iconologia antropológica, as mesmas que o cinema exauriu ao longo do século xx e que as tecnologias virtuais hoje reformulam com objectivos igualmente hedonistas, de autenticidade e de espectacularidade do visual. ●

Bibliografia

ANACLETO, Regina 1997. *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, vol. I e II.

ANACLETO, Regina (coord.). 1994. *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto português do património arquitectónico e arqueológico.

ANDRÉ, Edouard. s.d. [1879]. *Traité Général de la Composition des Parcs et Jardins*. [Reedição] Marselha : Jeanne Laffitte.

AAVV. 1994. *La Realizzazione Scenica dello Spettacolo Verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi. Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica Arrigo Boito.

AAVV. 1998. *La Città di Brera, Due Secoli di Progetto Scenico. Prospettive d'Invenzione (1802-1861)* (Coord.) Istituto di Storia e Teoria dell'arte e dell'Istituto di Scenografia. Academia di Belle Arti di Brera, Editoriale, Milano: Giorgio Mondadori.

AAVV. 1998. *La Città di Brera, Due Secoli di Progetto Scenico. Dalla prospettiva alla scenografia*. (Coord.) Istituto di Storia e Teoria dell'arte e dell'Istituto di Scenografia. Academia di Belle Arti di Brera, Milano: Editoriale Giorgio Mondadori.

AAVV. 2006. *Le Spectaculaire dans les Arts de la Scène du Romantisme à la Belle Époque*. Paris: CNRS Editions.

AAVV. 2002. *Voir des étoiles – Le Théâtre de Victor Hugo mis en scène*. Catálogo da Exposição. Paris: Paris Musées-Actes Sud.

BABLET, Denis. 1975. *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

BAUER, Oswald Georg. 1983. *Richard Wagner, the stage designs and productions from the premières to the present*. New York: Rizzoli.

DAMISCH, Hubert. 1972. *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil.

DAMISCH, Hubert. 1993. *L'Origine de la Perspective*. Paris: Flammarion.

DAMISCH, Hubert. 2007. Entrevista com Hubert Damisch conduzida por Joana Cunha Leal. *Revista de História da Arte 3 – Iconografia – Imagens e interpretações*. IHA-FSCH:7-18.

ELKINS, James et al. 2003. *Visual studies: essays on verbal and visual representation*. New York/London: Routledge

ELKINS, James. 2011. *What Photography is*. New York/London: Routledge

FRANÇA, José-Augusto. 1990. *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora, vol. I e II

FERRERO, Mercedes Viale. 1991. “L’Immagine seducente – L’allestimento scenico: Affanni e diletti di inventori e pittori”. *L’Arcano Incanto: Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*. Turim: Electa.

MANCINI, Franco. 2002. *L'Evoluzione dello Spazio Scenico*, dal Naturalismo al Teatro Epico. Bari: Edizione Dedalo, 3.^a edição.

MARKUS, Engelhardt et.al. (coord.). 2003.[2001] *Verdi e la cultura tedesca; La cultura tedesca e Verdi*, Atti del convegno internazionale. Parma. Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

MESQUITA, Marieta Dá (coord.). 2011. *Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade*. Lisboa: Caleidoscópio.

MITCHELL, W. J. Thomas. 1986. *Iconology: image, text, ideology*. Londres: The University of Chicago Press, <http://pt.scribd.com/doc/49382747/Iconology-image-text-ideology-ocr-W-J-T-Mitchell>

MITCHELL, W. J. Thomas. 1984. "What Is an Image". *New Literary History*, Vol. 15, n.º 3: Image/Imago/Imaginal: 503-537

REBELLO, Luiz Francisco. 1978. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, Vol. 16.

RICCI, Giuliana. 1977. *Duecento Anni di Teatro alla Scala – La Scenografia*. Milão: Gutenberg Editrice.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso. 1995. *Monumentos Pátrios – a arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. I e II, Porto.

SILVA, Raquel Henriques da. 2004. "O neomanuelino do palace-hotel: pistas para pensar a memória". *Monumentos. Dossiê: Conjunto Monumental da Mata do Buçaco*. Lisboa: DGEMN, n.º 20, pp. 45-49.

PATETTA, Luciano. 2005. *L'architettura dell'Ecclesismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milão: Libreria Clup.

PEREIRA, Paulo. 1995. "O Revivalismo: a arquitectura do Desejo". Paulo Pereira (Coord.). *História da Arte Portuguesa*. vol. III, Lisboa: Círculo de Leitores: 353-367.

PETROBELLI, Pierluigi et.al. (coord.). 1996. *Sorgete! Ombre serene! – L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Catalogo della mostra. Parma. Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

WILD, Nicole. 1987. *Décor et Costumes du XIX^e Siecle*. Opéra de Paris, Catalogues de la Bibliothèque de L'Opéra III, Paris, Bibliothèque Nationale, Tome I e II.

Resumo

Ângelo de Sousa (1938-2011) mereceu a denominação de “experimentador”, e é sob a lente da “experimentação” que olhâmos para o seu percurso, e mais especificamente para o filme experimental *Chão de Cimento (1)* (1972), em Super 8, com cerca de 4’43” (cor e sem som).

Este ensaio é marcado por dois objectivos principais. Em primeiro lugar, procura perceber o que é a experimentação no trabalho de Ângelo de Sousa, partindo da definição de experimentação de José Gil, e entender qual a relação desta com *Chão de Cimento (1)*. E em segundo lugar, procura ainda analisar a relação da arte minimal com o filme em estudo e com a restante produção artística de Ângelo de Sousa. Neste contexto, cumpre destacar que, tal como desenvolvido no ensaio “Art and Objecthood” (1976) de Michael Fried, a experiência do observador-experimentador no trabalho de Ângelo de Sousa é fundamental. As características-chave de *Chão de Cimento (1)* vinculam-se com as características da arte minimal e da sua interpenetração com outras disciplinas artísticas: a relação entre a dança, a escultura e os filmes; o carácter simplificado da forma; a relação do observador-experimentador com o movimento e o espaço vazio; e a persistência da imagem, num entendimento de repetição de movimento. ●

Abstract

Ângelo de Sousa (1938-2011) has been defined as an “experimenter”. Therefore, it’s from an experimental perspective that we have looked upon his work and more specifically upon the experimental film *Chão de Cimento (1)* [Cement Floor (1)] (1972), in Super 8, with ca. 4’43” (color and silent).

This essay has two main goals. Firstly, it strives to comprehend what is the nature of experimentation in the work of Ângelo de Sousa. For this purpose, our starting point is the definition of experimentation put forward by José Gil, and in the context of this definition trying to understand which relation has been established between this experimentation and *Chão de Cimento (1)*. Secondly, this essay attempts to analyse the relation between minimal art, *Chão de Cimento (1)* and the work of Ângelo de Sousa. Precisely as suggested by Michael Fried in “Art and Objecthood” the relationship between the experimenter and beholder in the work of Ângelo de Sousa is fundamental.

The key features of *Chão de Cimento (1)* are linked with the minimal art specificities and its interpenetration with other artistic discipline: the relation with dance, sculpture, and the films; the simplified character of shape; the relation between experimenter-beholder with the movement and empty space; and the persistence of the image, in a meaning of movement repetition. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Rita Macedo

Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

palavras-chave

ÂNGELO DE SOUSA

FILMES EXPERIMENTAIS

JOSÉ GIL

MICHAEL FRIED

ARTE MINIMAL

key-words

ÂNGELO DE SOUSA

EXPERIMENTAL FILMS

JOSÉ GIL

MICHAEL FRIED

MINIMAL ART

Data de Submissão
Date of Submission

Jan. 2012

Data de Aceitação
Date of Approval

Apr. 2012

O ENTENDIMENTO DO ESPAÇO EM ÂNGELO DE SOUSA

A DANÇA-MINIMALISTA E A EXPERIÊNCIA DO OBSERVADOR-EXPERIMENTADOR

PATRÍCIA ROSAS

CAM – Fundação Calouste Gulbenkian

«O essencial da obra de Ângelo consiste em nos fornecer os instrumentos para uma perfeita liberdade (de movimentos, de gestos, de intenções...) num espaço descomprometido».

Ernesto de Sousa¹

«This paradoxical “media transportation” indicates perhaps that just as there is no ideal gameness that relates all games, there is no ideal art or essence of painting or sculpture».

John Perreault²

1. Considerações iniciais

Ângelo de Sousa mereceu a denominação de “experimentador”, e será por este caminho que seguiremos o seu percurso, tendo como base o filme *Chão de Cimento (I)* (1972), em Super 8, com cerca de 4’43’’ (cor e sem som, 5 imagens por segundo) (Fig. 1, 2 e 3). A relação do corpo com o espaço, neste caso, acontece através do movimento da câmara, aproximando-se ou afastando-se do chão, deambulando, como se de uma dança se tratasse, ao som de uma música imaginária, o que nos levará a apelidar *Chão de Cimento (I)* de *dança-minimalista*. Nesta dança, vemos um mínimo de elementos. Neste filme minimalista está ausente qualquer narrativa. O trabalho filmográfico de Ângelo de Sousa relaciona-se, claramente, como veremos, com os seus trabalhos de escultura, pintura e desenho. É importante realçar à partida o facto de *Chão de Cimento (I)* aparecer em 1972, isto é, em data anterior às pinturas monocromáticas que o artista realizou no início dos anos 80. Este filme

¹ Sousa, Ernesto de (1998 [1975]: 127), «Ângelo de Sousa. Uma Geografia solene ao alcance de todas as mãos», in *Ser Moderno... em Portugal* (org. Isabel Alves e José Miranda Justo), Lisboa, Assírio & Alvim.

² Perreault, John (1968 [1967]: 262), «Minimal Abstracts», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*, New York, E.P. Dutton & Co., Inc.



Fig. 1 – Fotograma de *Chão de Cimento (1)*, 1972
Coleção Particular

Fig. 2 – Fotograma de *Chão de Cimento (1)*, 1972
Coleção Particular

Fig. 3 – Fotograma de *Chão de Cimento (1)*, 1972
Coleção Particular

pode, pois, ser visto como um ponto de partida para essas telas posteriores. Tal como as suas pinturas, *Chão de Cimento (I)* formula uma depuração espacial, onde as linhas se cruzam e marcam o espaço.

Este ensaio tem dois objectivos centrais. Em primeiro lugar, procura perceber o que é a experimentação no trabalho de Ângelo de Sousa, partindo da definição de experimentação de José Gil e entender qual a relação desta experimentação com o filme. E em segundo lugar, procura analisar a relação da arte minimal com *Chão de Cimento (I)* e o trabalho de Ângelo de Sousa; relação que envolve três factores: a simplicidade da forma, a essência do *meio* e a experiência do observador-experimentador (onde incluímos o efeito de teatralidade).

Neste sentido, este ensaio pode dividir-se em quatro partes: **(1)** análise da experimentação no trabalho de Ângelo de Sousa, **(2)** procurando em seguida compreender qual a relação da série de filmes “chão” com a ideia de experimentação; **(3)** depois analisar a relação entre o trabalho de Ângelo de Sousa e a arte minimal mediante dois aspectos já mencionados: a simplicidade da forma e a essência do *meio*. Este último permitirá discutir o ensaio de Clement Greenberg, “Modernist

³ No que diz respeito aos filmes de Ângelo de Sousa, alguns foram apresentados na exposição antológica, em 1994, no CCB; na exposição *Movimentos*, na Galeria Tráfego, Porto, 2000; na exposição individual no âmbito do projecto “Slow Motion”, Escola Superior de Tecnologia, Gestão, Arte e Design, Caldas da Rainha, 2000; e na única grande exposição dedicada aos filmes e fotografias de Ângelo, intitulada *Sem Prata*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001. Em relação à fotografia, ela foi apresentada nas seguintes exposições individuais: *Da Bienal de Veneza 1978*, Galeria do Jornal de Notícias, Porto, Janeiro de 1981; *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*, 1983; *Fotografia*, Galeria Quadrado Azul, Porto, 2000. Estas informações foram retiradas do catálogo *Sem Prata*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

⁴ Este ensaio de José Gil caracteriza directamente a obra de Ângelo de Sousa de experimental. Outro ensaio do mesmo autor, partindo do «esboçar, delinear, sugerir» (Gil, 2003: 30), caracteriza indirectamente os trabalhos em desenho de Ângelo também de experimentais (Gil, 2003: 30-36).

Painting” (1960); **(4)** finalmente, num quarto ponto, a ligação de *Chão de Cimento (I)* ao minimalismo, por via da experiência do observador-experimentador, questão onde também cabe pensar o efeito de teatralidade. Peça central deste ponto será o ensaio “Art and Objecthood” (1967) de Michael Fried.

2. A montante e a jusante da experimentação

A referência à obra de Ângelo de Sousa aparece constantemente limitada à pintura, à escultura e ao desenho, sendo relegados para segundo plano os outros meios utilizados pelo artista (filme e fotografia). O desconhecimento e o reduzido destaque dado aos seus filmes experimentais, tal como as poucas e dispersas exposições dedicadas aos seus trabalhos fotográficos³, são factores que limitam o campo de estudo e que dificultam uma compreensão abrangente do trabalho deste artista. Apresentado sobretudo como experimentador, veremos, todavia, que só faz sentido referir o experimentalismo no conjunto da sua obra se também incluirmos os filmes e as fotografias. Não é pois nossa intenção analisar aqui todo o trabalho de Ângelo de Sousa, mas sim perceber por que razão e em que contexto criativo da sua obra surgem os filmes experimentais e as possíveis pontes que unem esses filmes aos outros meios utilizados pelo artista. José Gil (1994: 13-17)⁴ caracteriza Ângelo de Sousa como pertencendo a uma estirpe de artistas que vêem na experimentação uma forma de produção artística – embora admita que o experimentalismo varia de artista para artista: «entre o processo experimental de Duchamp e o de Klee vai um abismo» (Gil, 1994: 13). No entanto, o objectivo é sempre o mesmo: «desvelar o trabalho de formação da forma» (Idem). José Gil percepçiona a experimentação de Ângelo de Sousa como uma análise de formação da forma, «tratando a forma como um dos seus elementos» (Gil, 1994: 13). A formação da forma – quer seja figurativa ou não – é um quadro de experimentação. A distinção e toda a discussão entre figuração e abstracção são irrelevantes para Ângelo. Só a experimentação lhe interessa e corrobora todo o seu trabalho. Ainda seguindo o ensaio de José Gil, podemos apontar dois factores que se encontram a *montante* da experimentação: **(1)** a velocidade, que ao impor uma rápida execução permite uma maior espontaneidade, e também assegura a imprevisibilidade. Por outras palavras, a obra é pensada à medida que vai sendo feita através da espontaneidade dos gestos. **(2)** A existência de um “quadro fixo”, ou seja, um esquema de certa forma delimitado, vai permitir – através da experimentação – que sejam realizadas variações dentro desse quadro configurado, e vai proporcionar o aparecimento de séries – nos filmes, nos desenhos, nas pinturas, nas fotografias. Nas séries, há variações internas na própria série e variações de série para série. Gil refere as pinturas de Ângelo da década de 60 para compreender esta serialidade.

De igual modo, nós compreendemos esta serialidade olhando para as séries dos filmes experimentais. Cada filme contém “unidades seriais” que resultam de temas: árvores, plantas, linhas, etc. Portanto, os dois factores a montante da experimentação – velocidade e “quadro fixo” – convergem para um mesmo plano, um plano à partida programado que permite a experimentação.

O factor que se encontra a *jusante* da experimentação é aquilo que José Gil define como «imagem livre» (Gil, 1994: 16), que se relaciona com esta ideia de combinação das séries. Esta ideia de “imagem livre” faz todo o sentido na obra de Ângelo. E o que acontece em *Chão de Cimento (I)* é exactamente a libertação da imagem, longe de qualquer representação, desprendida de movimento ou até mesmo afastada de um centro visual. A imagem depende de si mesma. Cria-se a si própria. Até mesmo o espaço compositivo sofre alterações. As linhas⁵ do chão separam o espaço: ao invés de ser uniforme, divide-se espacialmente. Também o mesmo tipo de linhas nos desenhos de Ângelo representam *movimento* onde «os pontos dançam, desenhando uma coreografia intensiva de traços» (Gil, 2003: 32).

Esta situação – divisão do espaço compositivo – acontece porque existe esse elemento que José Gil reconhece como primordial: o *movimento*. Criadora de infinito, de serialização, é a *repetição do movimento* que «produz o caos» (Gil, 1994: 15). Este factor de *repetição* surge, por um lado, como factor de oposição à ideia de obra-prima⁶; mas, por outro lado, e como também assinala Ulrich Loock (tal como José Gil), a existência de uma «estratégia de repetição e serialidade» pertence à «especificidade» do trabalho de Ângelo (Conversa entre Ulrich Loock e Ângelo de Sousa, 2006: 140). E tudo depende da *qualidade do movimento* (e não somente do factor *repetição*), visto que este movimento – que cria séries e afinidades entre elas – é o que leva Gil a afirmar que «não há evolução na obra de Ângelo» (Gil, 1994: 15). Quer isto dizer que o movimento numa série ou num filme condiciona sempre o movimento na série ou no filme seguinte, possibilitando a criação, ou não, de algo novo. Outra das razões pela qual não encontramos uma evolução linear na obra de Ângelo de Sousa deve-se ao facto de existir uma complementaridade do seu trabalho ao longo das décadas de produção artística⁷.

3. O “chão” como experiência filmográfica

No final dos anos 50, Ângelo de Sousa começou a pintar. A viver na cidade do Porto, o artista sentiu as dificuldades da falta de iniciativas e programações culturais, já que Lisboa marcava um centralismo político, económico e cultural.

Ângelo interessou-se pelo cinema muito cedo. Aos catorze/quinze anos tentou ir para França estudar cinema. Mas nessa impossibilidade, ao invés, veio para Portugal (Ângelo nasceu em 1938, em Lourenço Marques, Moçambique, e faleceu em 2011 no Porto), com uma bolsa, estudar na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP), no curso de Pintura, a partir de 1955. Ângelo de Sousa confirmou

⁵ Tal como em *Chão de Cimento (I)*, em que a “linha” forma o seu próprio espaço, também na escultura de Ângelo a linha tem um papel fundamental, como confirma José Gil: «as esculturas de Ângelo reiteram uma característica da lógica de alguns desenhos e telas: a criação de um espaço paradoxal por meio de linhas que se cruzam de tal modo que as superfícies que delimitam passem umas sobre as outras» (Gil, 2006: 49). Para Gil, linha, plano e cor são os factores base da harmonia nas esculturas e pinturas do artista. Mas o que distingue, sem dúvida, pintura e escultura é esse «espaço paradoxal». A escultura de Ângelo cria um movimento que à partida é inexistente na própria obra. Ou melhor: «não se tem a impressão de ver um objecto material ali, em face de nós, estático e imóvel, ocupando um espaço; mas de o ver entrar num movimento do próprio espaço» (Gil, 2006: 50).

⁶ Como afirma prontamente Ângelo de Sousa: «penso que aquela ideia romântica de que podemos decidir fazer uma obra-prima é um disparate». (Conversa entre Ulrich Loock e Ângelo de Sousa, 2006: 140).

⁷ É interessante notar que as décadas de produção artística em Ângelo se complementam. Ou seja, de algum modo não encontramos cortes na sua produção. Por exemplo, na exposição de escultura no CAM/FCG, em 2006, bem como na exposição individual de 2008, na Galeria Municipal de Matosinhos, Ângelo teve a oportunidade de realizar em tamanho natural as muitas maquetas guardadas, projectadas em 1965/66 (Sousa, 2008: 13 e 14). Portanto, é evidente a aproximação entre a sua produção dos anos 60 e a actual.

posteriormente que, em 1957/58, quando esteve em Paris, passou mais tempo na Cinemateca do que no Louvre. Também aproveitou a sua estadia em Londres (1967/68) para ir ao cinema no National Film Theater. Este tempo que permaneceu na capital inglesa coincidiu com a eclosão da arte minimal em terras britânicas.

Em 1959, realizou a sua primeira exposição na Galeria Divulgação, no Porto, ao lado de Almada Negreiros. Foi professor da ESBAP a partir de 1962. Em 1964, iniciou o trabalho com chapas de acrílico colorido. Também começou a realizar esculturas com fitas de aço, por volta de 1966, muito características da sua obra. A partir de 1972, retomou a pintura que tinha abandonado em 1966. Esta interrupção na produção pictórica significou um abandono da pintura modernista e a adopção de uma nova realidade, a par do que acontecia internacionalmente.

Ângelo de Sousa explorou motivos naturais no seu trabalho: plantas, arbustos, árvores, etc., quer nas suas pinturas e desenhos da década de 60, e estes mesmos temas surgem nos filmes e nas fotografias.

O mesmo acontece com as cores estridentes das suas pinturas, resultado de combinações de cores que também surgem nos filmes, sobretudo em *Mão* (1968) – primeiro filme de Ângelo de Sousa, realizado em Londres com a colaboração do seu amigo inglês Robi Turner. Contudo, e colocando de parte as cores vivas, a presença de efeitos cinéticos noutros filmes de Ângelo sucede precisamente através da utilização de motivos naturais: flores (*Flores Vermelhas*, 1974), vegetação, água a correr, pedras (*Ribeiro*, 1973), árvores (*Marmeleiro*, 1974), plantas (*Sombra de Trepadeira*, ou *Papiro*, c. 1974). Nestes filmes, Ângelo desfocava a imagem, produzia efeitos de grande intensidade lumínica e o resultado eram imagens coloridas, jogos visuais estimulantes ao olhar.



Fig. 4 – Fotograma de *Ribeiro*, 1973
Colecção Particular

No entanto, em nosso entender, e como antecipa o próprio Ângelo, as imagens dos seus filmes não sofreram apenas influência dos seus trabalhos passados, como influenciaram os seus trabalhos futuros. *Chão de Cimento (I)* revela o que em termos compositivos serão os seus quadros monocromáticos: «todas as composições de linhas que aparecem nesses filmes acabaram por aparecer, nos anos seguintes, em quadros» (Fernandes e Wandschneider, 2001: 43). E, como já demos conta, não só a estrutura compositiva é fundamental na relação entre filme e pintura no trabalho de Ângelo, mas também são primordiais a luz e a cor. O filme *Ribeiro* (Fig. 4) assemelha-se a pinturas coloridas; esta semelhança torna-se ainda mais paradigmática com a velocidade lenta imprimida, que transmite uma sensação de imagem desfocada repleta de cores que preenchem o ecrã. A «manipulação do fluir dos fotogramas» (Tavares, 2001: 23) permite a Ângelo controlar a velocidade e o movimento. Logo, este *controlo do tempo* durante a filmagem é essencial no trabalho do artista.

Na exposição que Serralves dedicou à fotografia e aos filmes experimentais de Ângelo de Sousa, foram apresentados doze filmes relacionados com o *chão*. Em entrevista dos comissários, Ângelo refere que realizava estes filmes quando tinha uma enorme vontade de filmar e conta que o primeiro filme sobre o chão, intitulado *Chão (1.ª experiência)*, de 1972, aconteceu por acaso:

«fui com a família à praia em Esmoriz, tinha andado a filmar e, já muito perto de casa, chamaram-me para almoçar. Restava pouco mais de um minuto para o fim da cassete e tive a ideia de filmar o chão enquanto me dirigia para casa» (Fernandes e Wandschneider, 2001: 34).

Depois de ver o resultado, Ângelo projectou as imagens à velocidade de cinco por segundo. Contudo, noutros casos os filmes são planeados. Por exemplo, para filmar *Ribeiro*, Ângelo foi propositadamente a S. João da Ribeira, local que já conhecia. E também era propositado o facto de Ângelo raramente montar os seus filmes⁸ (Fernandes e Wandschneider, 2001: 34 e 35). Com efeito, o mais interessante no trabalho de Ângelo, sobretudo nos filmes, é a nosso ver o seu lado simultaneamente *experimental* e *programado*. Ou seja, apesar de programada, a ideia pensada *a priori* não será o resultado final *a posteriori*⁹ (porque há um lado experimental ligado ao imprevisto e imprevisível), mesmo se, na base de tudo, a experiência foi pensada antecipadamente. Esta concepção do experimentalismo relaciona-se com a experimentação defendida por José Gil, no sentido em que existe um plano anteriormente programado que permite, precisamente, a existência de experimentação. Como já salientámos, as séries de obras vão surgir através do desencadear do processo de experimentação. É, neste contexto, que irá formar-se a série de filmes sobre o “chão”. Nesta série a relação entre «o operador e a máquina» transforma-se em «acto performativo, ao contrário do que o cinema tradicional nos ensinara da invisível presença do realizador» (Tavares, 2001: 23). Este «acto performativo» pode ser entendido como *acto coreográfico*,

⁸ «A mão [de 1976] é um dos raros filmes que foi montado», afirmou o artista. E acrescentou: «à força de verificar que acabava por nunca montar este ou aquele filme, concluí rapidamente que a única hipótese era montar durante a filmagem, o que era fácil e prático» (Fernandes e Wandschneider, 2001: 36).

⁹ O trabalho de Ângelo de Sousa é constituído por grandes quantidades de estudos preparatórios que não formalizam no imediato obras finais. «O fazer coisas é em Ângelo de Sousa uma constante da obra» (Molder, 2006: 58). A grande quantidade de trabalhos preparatórios resulta de um modo de produção e experimentação intenso e marca uma carreira profícua na utilização de vários meios de produção artística.

¹⁰ Ver Heidegger, Martin (2000 [1936]: 11), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.

¹¹ Publicado pela primeira vez na *Artforum*, n.º 5 (Junho de 1967). O ensaio de Fried foi publicado no ano seguinte na antologia de Gregory Battcock. No entanto, a versão por nós utilizada foi retirada da compilação de vários artigos de Michael Fried, intitulada *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, onde para além da introdução assinada por Fried, são publicados outros textos de crítica de arte do autor dos anos 60 e 70.

¹² Clement Greenberg (1909-1994) formulou a teoria modernista durante as décadas de 1940-1950, e publicou o seu primeiro ensaio sobre o modernismo – “Modernist Painting”, em 1960.

sendo evidente não somente na relação entre o artista e a câmara, mas também na projecção propositada da sombra do artista em dois filmes sobre o chão: *Chão* (1.ª experiência) e *Ribeiro* (Fernandes e Wandschneider, 2001: 22). Ou seja, a performatividade a que assistimos acontece com a presença do artista no espaço filmográfico: num espaço que lhe pertence, embora o seu corpo – situado atrás da câmara – não seja directamente visível. Neste sentido, o «lado performativo [é] muito acentuado: sente-se a relação do seu corpo com o espaço que percorre, a intencionalidade do seu olhar quando movimenta a câmara ou enquadra um pormenor fugidio» (Fernandes e Wandschneider, 2001: 22).

Partindo da ideia de que os filmes experimentais de Ângelo de Sousa não têm narrativa, acção, clímax ou edição, que não vivem de uma forma preestabelecida e que procuram manter uma relação directa com o espectador, podemos concluir que existem três factores essenciais que aproximam *Chão de Cimento* (I) e os trabalhos de Ângelo de Sousa à arte minimal: (1) a simplicidade da forma, (2) a essência do meio e (3) a experiência do observador-experimentador (incluindo o efeito de teatralidade).

A simplicidade da forma, ou seja, a redução da forma ao “mínimo”, é uma característica essencial da arte minimal que faz parte quer dos filmes, quer das esculturas, pinturas ou desenhos de Ângelo. Quanto à essência do meio, compreendemos a essência no sentido heideggeriano, em que “uma coisa é como é”¹⁰. Na arte minimal, constatamos que quanto mais “essencialista” é o meio utilizado pelo artista mais facilmente o meio se transforma noutra coisa (Perreault, 1968 [1967]: 262). Por exemplo: um filme deveria ser narrativo, ter clímax, acção. Mas, nos filmes experimentais de Ângelo de Sousa, não encontramos estas características. Ao aproximar-se da sua essência – a imagem em movimento – o filme afasta-se do filme comumente entendido e aproxima-se da pintura e/ou da dança. Ou seja, visualmente o filme transforma-se numa dança (que nos leva a designar *Chão de Cimento* (I) como uma *dança-minimalista*) ou em pintura. O que vemos em *Chão de Cimento* (I) é precisamente a movimentação da câmara, onde o chão deixa de ser chão e passa a ser tecto (ou parede), sem ter relevância aparente o facto de se apresentar visualmente como chão. O mesmo sucede com os objectos escultóricos de Ângelo, que podem ser observados de vários ângulos: não se apresentam como esculturas tradicionais, aliás, envolvem todo o espaço que os rodeia, criando um “ambiente” arquitectónico. Portanto, estamos perante uma interpenetração entre os vários meios utilizados pelo artista, isto porque, de forma quase paradoxal, o meio, ao aproximar-se mais da sua essência, transforma-se rapidamente noutra coisa. Em relação ao terceiro factor, a experiência do espectador, poderá ser indispensável, sobretudo, porque o lugar do artista pode, inclusive, ser ocupado pelo observador. É, neste sentido, que nos referimos ao “observador-experimentador”. Do lado de fora da obra, o observador pode passar a ser experimentador, interagindo no espaço que a envolve.

Esta situação acontece em trabalhos minimais e o mesmo se passa em *Chão de Cimento* (I). O observador relaciona-se com o espaço vazio: neste caso, não há a

presença de nenhum objecto, apenas o chão que se repete em formas idênticas. Ângelo de Sousa opera o movimento como forma de participação do espectador no próprio filme. Ou seja, o observador participa no filme quando acompanha o movimento no espaço vazio e minimal (espaço circunscrito ao mínimo através da apresentação de uma imagem “natural” do chão). Apesar do espectador não estar directamente envolto na obra (tal como poderia estar perante um “ambiente” físico concreto), o seu olhar perpetua-se no movimento da câmara, num tempo de repetição constante. Aliás, uma particularidade dos filmes de Ângelo é a persistência da imagem, repetida insistentemente durante o tempo do filme. Noutros filmes já referidos de Ângelo, o espaço também é criativo e proporciona a participação do espectador: as ervas coloridas e o constante movimento estão sempre presentes.

4. O efeito de teatralidade e o observador-experimentador

Partiremos do famoso ensaio de Michael Fried, “Art and Objecthood”¹³, para discutirmos duas questões gerais caracterizadoras da arte minimal que se interligam: **(1)** a “teatralidade” e **(2)** a experiência do espectador.

Clement Greenberg¹² defende uma utopia modernista que **(a)** advoga o carácter estanque das disciplinas artísticas. Greenberg e Fried consideram que não deve haver uma transgressão entre os géneros artísticos, entre artes plásticas e artes performativas, visto que esta interpenetração entre disciplinas artísticas conduziria ao fim do modernismo e à interdependência das artes. **(b)** Greenberg considera o *teatro* um empecilho. Com esta grelha de leitura, Fried põe em causa a escultura “performativa” minimalista, acusando-a de *teatral*. Ora, esta acusação também acontece porque, nos anos 60, assistimos exactamente a uma aproximação à representação e ao teatro.

Em “Art and Objecthood”, um dos pontos centrais¹³ é o conflito estabelecido entre a *teatralidade* dos “literalistas” e a *antiteatralidade* da pintura e escultura modernistas (Fried, 1998: 40 e 41), e acredita que «a struggle between theatricality and antitheatricality was continuously central to painting from the mid-eighteenth century to the present» (Fried, 1998: 42). Aliás, antes de meados do século XVIII, a teatralidade nas artes plásticas não existia como um problema (Vidal, 2007: 142). Este é um ponto fundamental de “Art and Objecthood”.

Em relação à *teatralidade* Rosalind Krauss afirma:

«Theater and theatricality are precisely what is never defined in the pages of “Art and Objecthood”, or in the one definition that is ventured we are told that theater is what lies *between* the arts, a definition that specifies theater as

¹³ James Meyer acrescenta que Fried ao escrever este ensaio não quis apenas criticar a arte minimal, mas também proclamar uma declaração de independência face a Greenberg (Meyer, 2001: 231). Ainda segundo Meyer, o corte com a estética de Greenberg acontece quando Fried propõe «a more complex viewing subject than Greenberg had theorized» (Meyer, 2001: 234).

¹⁴ Rosalind Krauss considera que desde o final do século XIX que o teatro aparece como a união de todas as artes, ou seja, podemos entender esta asserção vinculando o teatro a cada disciplina artística: «From Richard Wagner in the late nineteenth century to Erwin Piscator in the twentieth, theater was continually seen as the consummate mixed media medium, the melting pot of all the separate arts, or what Wagner had called the *Gesamtkunstwerk* (the total work of art)» (Krauss, 2004: 495).

¹⁵ O termo “presença” foi utilizado por Clement Greenberg em *Recentness of Sculpture* (1967). Greenberg deu conta pela primeira vez do *effect of presence* na artista Anne Truitt, em 1963, detectando, assim, este efeito nas obras minimais. James Meyer refere que o termo “presença” não é da autoria de Greenberg, mas sim um termo muito em voga em meados dos anos 60, e utilizado por críticos e artistas. Esta “presença” «suggested the bodily impact of a powerful work» (Meyer, 2001: 231). Ou seja, quando uma obra detém qualidade, a presença dela sente-se logo. Contudo, Greenberg e Fried alteraram o significado de “presença”, utilizada para caracterizar uma obra que tem falta de qualidade estética, como os trabalhos minimais.

a nonthing, an emptiness, a void. Theater is thus an empty term whose role it is to set up a system founded upon the opposition between itself and another term» (Krauss, 1990: 62 e 63).

Ou seja, para Fried, propaga-se uma ameaça contra a arte (não só contra a pintura e a escultura modernista, mas a arte em geral): a teatralidade¹⁴. Thierry de Duve considera inadmissível a asserção de Fried que vê o *teatro* como negação da arte e, também, o facto de Fried considerar as relações entre disciplinas artísticas prejudiciais à própria arte. No entanto, para Thierry de Duve, todas as restantes afirmações de Fried são oportunas, e, em nosso entender, ajudam a esclarecer a relação proeminente entre obra e observador. Embora sendo um adversário do minimalismo, Fried acabou por isolar e codificar características-chave da arte minimal. Como explica de Duve, faz todo o sentido referir a teatralidade nos trabalhos minimais, sobretudo se tivermos em conta que esta nova apropriação do *teatro* nas artes plásticas criou a designada *performance*: «la revindication minimaliste de l’objectité littérale comprend un ‘plaidoyer pour un nouveau genre de théâtre’. Un genre assez nouveau, apparemment, pour avoir suscité une nouvelle appellation, la *performance*» (Duve, 1987: 177).

Em relação ao “literalismo” é importante salientar que Fried inicia “Art and Objecthood” afirmando que a Arte Minimal é equivalente ao que ele designa de *literalist art* (Fried, 1998a [1967]: 148). Mas o próprio Fried explica-nos o que quer dizer com esta expressão:

«I saw minimalism as an attempt to hypostatize a certain notion of the object – a kind of abstracted object. That is what I meant by “literalism”, and its dominant mode of effect was what I called “theatrical”» (Fried, 1990: 71).

No final de “Art and Objecthood”, Fried refere que o literalismo preocupou-se com as experiências que persistiam no *tempo*. Ou seja, a duração da experiência do observador é vista por Fried como uma *duração teatral*, no sentido em que o tempo de experiência do público é indispensável e faz parte do *Ser* da obra. Ao invés, a pintura e a escultura modernistas não podiam ser caracterizadas deste modo, isto é, não tinham a duração teatral da arte literal (Fried, 1998: 44). Ou seja, o «presentness» ou o ser-presente (*l’être-présent*) das artes modernistas opõe-se ao «present»¹⁵ ou à presença (*présence*) da arte minimal. Segundo Fried, será o «presentness» da pintura e escultura modernistas que “derrotará” a *teatralidade*. Por outro lado, a arte literalista manifestando uma preocupação com o factor tempo – «more precisely, with the *duration of the experience*» – é considerada *teatral* (Fried, 1998a [1967]: 166 e 167). Resumindo, para Fried, os objectos minimais têm um efeito teatral, presença de cena, isto é, têm um lugar na duração e cumplicidade com o observador. Ao invés, a pintura e escultura modernistas estão presentes num tempo nulo, sem duração.

*

Depois de analisarmos o efeito da teatralidade na arte minimal, abordaremos a relação fundamental entre espectador, obra e meio envolvente, ou seja, a experiência do observador-experimentador.

Para Greenberg, as obras tridimensionais são definidoras daquilo a que ele designa de condição de não-arte, que é o que Fried define como *objecthood* – não é pintura, nem escultura; possui, isso sim, uma identidade própria. A abolição da fronteira que separava a pintura e a escultura acontece, assim, com os artistas minimais: Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, entre outros. A arte minimal cria o seu próprio espaço e conceito, afastando-se da relação entre a pintura e a escultura modernistas.¹⁶

Robert Morris defendia a importância da experiência do observador e toda a situação envolvente entre observador e objecto; partiremos de seguida para outro ponto central do ensaio de Fried, justamente sobre esta questão.

Fried analisa em “Art and Objecthood” ensaios escritos por artistas que ele considera literalistas: Judd, Morris e Smith. Neste sentido, parece-nos evidente que quando afirma que «the object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation; but the situation itself *belongs* to the beholder – it is *his* situation» (Fried, 1998a [1967]: 154), Fried está a partir de “Notes on Sculpture” de Morris. Isto quer dizer que o que interessa na arte minimal é toda a situação, a envolvência, e não unicamente o objecto. Aliás, a obra deixa de ser central na relação com o observador. Portanto, Fried defende que o minimalismo se centra na relação entre o observador e a obra com o todo envolvente, sendo que esta experiência ocorre num tempo *presente*.

No seu livro mais influente, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Fried parte da pintura do século XVIII francês, que nega a existência do observador; Fried põe de lado qualquer influência ou presença do espectador, ou seja, considera que não devem existir factores externos à obra que a alterem, libertando-a (como acontece com os trabalhos minimais). Portanto, estamos face a uma ideia oposta à arte minimal: a inexistência de vontade própria por parte de quem vê (Vidal, 2007: 131). Deste modo, para Fried, a pintura é autónoma do espaço que a envolve, ao contrário da arte literalista, onde o espaço que medeia a obra e o observador é fundamental.

Assim, a obra literalista presente numa sala aguarda o espectador, pois ela só existe na presença deste. Por isso, o objecto minimal «*depends on the beholder, is incomplete without him, it has been waiting for him*» (Fried, 1998a [1967]: 163). Esta afirmação faz todo o sentido na arte minimal: o observador percepção, em primeiro lugar, o ambiente em torno da obra, e só depois encara o objecto em si mesmo. Esta experiência «*begins as a concept in the artist’s head, and culminates inside the viewer’s head as self-reflection*» (Godfrey, 1998: 113). No entanto, para Fried, este é o problema no minimalismo, como temos vindo a observar. E estamos perante um problema porque põe em causa o conceito de escultura: a obra perde a

¹⁶ Este espaço minimal é entendido de diversas formas por estes artistas. Refiro apenas dois exemplos. Morris e Judd, como destaca Fried, opõem-se à escultura realizada por partes. Defendem a unidade, singularidade e indivisibilidade do objecto: negam o carácter relacional das partes e assumem os valores do todo como algo indivisível. Interessa-lhes o todo da obra, ou manter o sentido do todo, e não a relação entre as partes. Judd interessa-se por um todo que se caracteriza pela repetição de idênticas unidades. Para Morris, a forma é o valor da escultura mais importante, ou seja, a singularidade da forma é que faz o objecto. Já em Carl Andre e Dan Flavin havia uma outra aproximação: foram os primeiros artistas a preocuparem-se com uma fenomenologia dos espaços. Muitas das obras destes artistas são concebidas para criar ambientes que se podem relacionar com a paisagem, a arquitectura ou com espaços específicos, de uma galeria ou de um museu.

sua *aura* se existir um confronto entre o espectador e a obra, reduzindo a dimensão artística do objecto. Neste sentido, Fried considera que «a percepção da obra não deve estar submetida a nada, nem à representação nem ao lugar do espectador» (Blistène e Chateigné, 2007: 52), pois estes factores reduziriam o seu valor. Com os minimalistas, o espectador torna-se «parte integrante da obra, e actor»; com estes artistas a arte torna-se «uma estrutura de acontecimentos» (Blistène e Chateigné, 2007: 55). A presença da figura humana em redor do objecto dá valor a este. Eis uma ideia que é o absoluto contrário das ideias defendidas por Fried. O sujeito da experiência estética passa a ser um observador que pertence ao fenómeno de um tempo e de um espaço suspensos (Duve, 1987: 161). De Duve refere que a definição moderna do observador afastado da obra, inserido numa angústia do vazio, é uma definição que deixa de fazer sentido.

Para situarmos a questão da envolvimento do observador num importante trabalho de Ângelo de Sousa, destaquemos o filme/documentário *Uma Visita* (1993) (Fig. 5), resultado de uma instalação. Nesta instalação, o público faz parte de todo o ambiente criado pelo artista. Isto acontece porque a utilização de *espelhos* é central neste trabalho. No filme, através da voz de Ângelo de Sousa – que descreve o que estamos a ver –, percebemos que estamos diante de uma instalação realizada em duas grandes e contíguas salas da Alfândega do Porto, subterrâneas e designadas de “Furnas do Lado Nascente”. Aqui, Ângelo aproveita os ecos acústicos e os *ecos visuais* (i.e. os reflexos) das salas. A utilização de grandes espelhos, ao invés de chapas de aço, como inicialmente tinha pensado, vai permitir ao espectador ver o seu reflexo participando, assim, no ambiente criado pelo artista, um ambiente totalmente descentralizado. Durante o filme, o próprio reflexo do



Fig. 5 - Fotograma de *Uma Visita*, 1993
Colecção Particular

artista vai irrompendo nos espelhos por diversas vezes. A ideia de repetição é fundamental, pois a profundidade criada pelos espelhos vai proporcionar o aumento do espaço visível.

*

Para concluirmos a questão da relação do observador com a obra minimalista, assinalaremos brevemente um dos factores que completa este cenário: a *repetição*. A teoria da repetição é muito importante em muitas das obras minimais. Os objectos que se estruturam mediante a repetição das formas, que criam um movimento sincronizado, proporcionam ao público um envolvimento natural no espaço. Mas isto não significa que a arte minimal seja uma arte somente do espaço. Pelo contrário, o minimalismo é uma arte do tempo, devido a este efeito de repetição. É, sobretudo, na escultura de Donald Judd que esta qualidade de repetição acontece.

Como já sugerimos, e tendo em conta a interpenetração dos meios, a relação da dança com a arte minimal é uma relação que está na origem do filme *Chão de Cimento (I)*. As imagens do filme de Ângelo de Sousa proporcionam um bailado, não sonoro, que nos permite designar este filme de *dança-minimalista*¹⁷. A câmara, através de um “acto coreográfico” de repetição, dança para o público. Não há bailarinos, não há objectos, não há expressões de outra índole, estamos diante de um espaço ele próprio “palco”. O espaço físico em *Chão de Cimento (I)*, ou seja, o chão, não é o suporte ou a base para a possível presença de outros suportes materiais, mas sim ele mesmo fonte de criação. E neste sentido o espaço investigado por Ângelo foi destacado, em 1975, por Ernesto de Sousa quando afirmou o seguinte:

«talvez o único português que tem investigado o espaço (e em particular o espaço da comunicação) de uma maneira rigorosa e consequente seja Ângelo de Sousa» (Sousa, 1998 [1975]: 127).

6. Notas finais

O entendimento do “espaço” em Ângelo de Sousa baseia-se na permanente construção de um espaço compositivo. Espaço composto por linhas que se auto-regulam, por movimentos aparentemente inexistentes na própria obra. Encontramos esta situação em *Chão de Cimento (I)* (1972), onde as linhas do próprio chão dividem o espaço e o vão construindo na relação com o movimento da câmara.

Ao longo do ensaio verificámos que existem diversos factores que relacionam *Chão de Cimento (I)* com a produção artística do seu tempo, ou seja, não está “ausente” da sua época. Por outro lado, *Chão de Cimento (I)* também não está isolado no

¹⁷ José Gil parece que vem corroborar a nossa ideia de caracterização do filme *Chão de Cimento (I)* como uma dança, mas referindo-se aos desenhos de Ângelo de Sousa: «a espontaneidade, a leveza, a ubiquidade do acaso, a alegria de flutuar sem peso e sem raízes, fazem do movimento do desenho um movimento dançado. Linhas-cor que se enrolam em corolas e se transformam como genuínas expressões coreográficas» (Gil, 2003: 36).

trabalho de Ângelo de Sousa, pois faz parte de uma série de filmes do artista sobre o “chão” e, além disso, este filme relaciona-se formalmente com outros meios utilizados pelo artista, como a pintura e a fotografia. Como refere Jorge Molder, não há «territórios» estranhos a Ângelo, nem territórios propriamente fixos: «sentimos as circulações que entre eles se desenvolvem» (Molder, 2003: 12). Estas circulações acontecem quando designamos *Chão de Cimento (I)* de dança-minimalista. Portanto, ao estarmos perante estas circulações significa que este filme não é apenas um filme, mas resultado de uma interpenetração entre vários factores: a dança, a repetição de movimento, a redução ao mínimo da forma, a presença do observador-experimentador.

Concluindo: nesta *dança-minimalista* estamos perante todo o conjunto de situações que temos vindo a caracterizar. As características-chave de *Chão de Cimento (I)* vinculam-se com as características da arte minimal e da sua interpenetração com outras disciplinas artísticas. **(1)** A relação entre a dança, a escultura e os filmes; **(2)** o carácter simplificado da forma; **(3)** a relação do observador-experimentador com o movimento e o espaço vazio; **(4)** a persistência da imagem, num entendimento de *repetição de movimento*; **(5)** e, por último, a *dança-minimalista* de *Chão de Cimento (I)* representa um acto coreográfico, com uma dimensão performativa envolvente. ●

Bibliografia

Volumes

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora. [1.ª ed. 1992]

DUVE, Thierry de. 1987. «Performance Ici et Maintenant: l’art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre», in *Essais Datés I - 1974-1986*. Paris: La Différance, pp. 159-205. [Ensaio de 1980]

FOSTER, Hal. 1996. «The Crux of Minimalism», in *The Return of the Real*. Cambridge/London: The MIT Press, pp. 35-70.

FRIED, Michael, KRAUSS, Rosalind E., and BUCHLOH, Benjamin. 1990. «Theories of Art After Minimalism and Pop - Discussion», in Foster, Hal (ed.), *Discussions in contemporary culture*. Seattle: Bay Press, pp. 71-87. [1.ª ed. 1987]

FRIED, Michael. 1998. «An Introduction to My Art Criticism», in *Art and Objecthood - Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 1-74.

FRIED, Michael. 1998a. «Art and Objecthood», in *Art and Objecthood - Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 148-172. [1.ª ed. 1967]

GREENBERG, Clement. 1993. «Modernist Painting», in Harrison, Charles, and Wood, Paul (eds.), *Art in Theory - 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell, pp. 773-779. [Ensaio de 1960]

- JUDD, Donald. 1993. «Specific Objects», in Harrison, Charles, and Wood, Paul (eds.), *Art in Theory – 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell, pp. 824-828. [Ensaio de 1965]
- KRAUSS, Rosalind E. 1990. «Theories of Art After Minimalism and Pop», in Foster, Hal (ed.), *Discussions in contemporary culture*: Seattle: Bay Press, pp. 59-64. [1.ª ed. 1987]
- KRAUSS, Rosalind E. 2004. «1965», in *Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, pp. 492-495.
- MEYER, James Sampson. 2001. *Minimalism: art and polemics in the sixties*. New Haven, London: Yale University Press.
- MORRIS, Robert. 1968. «Notes on Sculpture», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 222-235. [Ensaio em duas partes de 1966]
- PERREAULT, John. 1968. «Minimal Abstracts», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 256-262. [Ensaio de 1967]
- RAINER, Yvonne. 1968. «A quasi survey of some “Minimalist” tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 263-273.
- ROSE, Barbara. 1968. «A B C ART», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 274-297. [Ensaio de 1965]
- SOUSA, Ernesto de. 1998. «Ângelo de Sousa. Uma Geografia solene ao alcance de todas as mãos», in *Ser Moderno... em Portugal* (org. Isabel Alves e José Miranda Justo). Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 121-129. [Ensaio de 1975]
- WOLLHEIM, Richard. 1968. «Minimal Art», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 387-399. [Ensaio de 1965]
- WOOD, Catherine. 2007. *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle*. London: Afterall Books.

Textos em Catálogos

- BLISTÈNE, Bernard, e CHATEIGNÉ, Yann. 2007. «Introdução ao Itinerário», in *Um Teatro sem Teatro*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, pp. 52-57.
2006. «Conversa entre Ulrich Loock e Ângelo de Sousa», in *Ângelo de Sousa – Escultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, pp. 137-143.
- FERNANDES, João, e WANDSCHNEIDER, Miguel (comissários). 2001. *Ângelo de Sousa. Sem Prata. Without Silver*. Porto: Asa, Museu de Serralves.
- GIL, José. 1994. «O experimentador do acaso», in *Ângelo: uma antológica 1993*. Porto: Fundação de Serralves, Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 13-17.
- GIL, José. 2003. «O plano flutuante», in *Transcrições e Orquestrações – desenhos de Ângelo de Sousa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, pp. 30-36.

GIL, José. 2006. «O objecto da multiplicidade qualquer», in *Ângelo de Sousa – Escultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, pp. 49-52.

GODFREY, Tony. 1998. «False, Radical and Obdurate. Realities in the Early 1960s», in *Conceptual Art*. London: Phaidon, pp. 83-120.

MOLDER, Jorge. 2003. «Introdução», in *Transcrições e Orquestrações – desenhos de Ângelo de Sousa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, pp. 12-13.

MOLDER, Jorge. 2006. «Distância», in *Ângelo de Sousa – Escultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, p. 58.

MUNROE, Alexandra. 2009. «Art of Perceptual Experience: Pure Abstraction and Ecstatic Minimalism», in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, pp. 287-299.

RILEY, Robert R., 2007. «Bruce Nauman's Philosophical and Material Explorations in Film and Video», in *A rose has no teeth: Bruce Nauman in the 1960s*. California: University of California Press, pp. 171-188.

SOUSA, Ângelo de. 2008. «Reminiscências Longínquas», in *Ângelo de Sousa. Escultura + 100 Desenhos*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, s/p.

Periódicos

KARMEL, Pepe. 2002. «Minimalism: Art and Polemics in the Sixties – Review of books: what it meant to be minimal – book review», in *Art in America*, Jan. Disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_1_90/ai_82012865/

TAVARES, Emília. 2001. «Ângelo de Sousa. Fotografias e Filmes: Mementos Mori na Era Digital», in *Arte Ibérica*, n.º 50, Out./Nov., pp. 20-23.

VIDAL, Carlos. 2007. «Entrevista a Michael Fried/Interview with Michael Fried. Las formas en el tiempo histórico/The form in historical time», in *Lapiz*, n.º 230/231, Fev./Março, pp. 130-143.